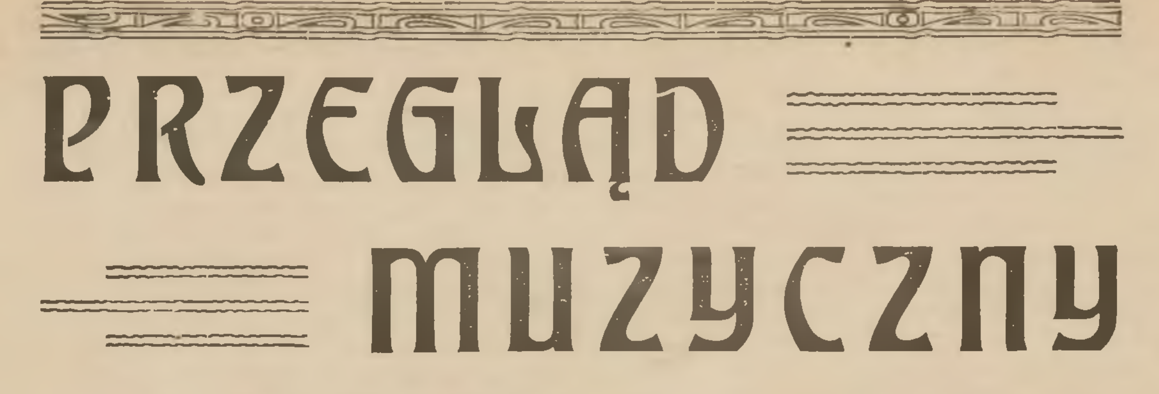
PRZEGLĄD MUZYCZNY

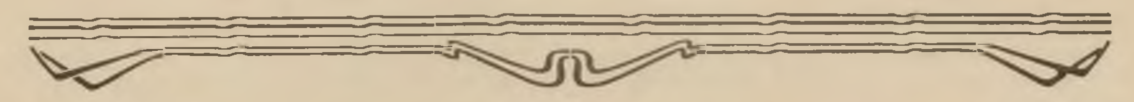
WARSZAWA, 1 Listopada 1912 r.

ZESZYT 21 (98).

ROK V.

1 listopada 1912 r. № 21 (98).





Dr ADOLF CHYBIŃSKI

Klaudjusz Achilles Debussy.

(W 50-tą rocznicę urodzin).

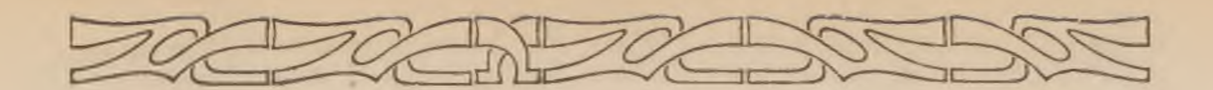
(Dokończenie).

II.

Zagłębienie się w sztukę średniowiecznych prymitywów i egzotycznych narodów—zrazu Japończyków, później Egipcjan, wreszcie Persów i Indów—tworzyło szeregi malkontentów europejskiej kultury. Dążono do szukania źródeł sztuki i twórczości u jej początków, gdyż—zdaniem tych artystów, zasługujących ze względu na ogrom myślowej pracy na najgłębszy szacunek—kultura europejska z natury rzeczy przekrzywiła prostą linję naturalnego rozwoju tworzenia, wprowadzając konwencjonalne środki wyrażania twórczych myśli. Jednym z tych malkontentów, a wreszcie i eremitów był Ganguin, którego gienjalny indywidualizm, w głębokich maksymach i poglądach, oraz fascynujących pod każdym względem obrazach wyrażony, znalazł zaspokojenie w egzotycznych wyspach i ich mieszkańcach. Czy jego dążenia nazwiemy „prostem wyrafinowaniem" przeczulonego hyperestazją artysty, należącego do narodu o prastarej a jednak niezużytej kulturze, czy uznamy za „wyrafinowaną prostotę", prostą raczej w środkach niż w treści i stylu, to nie ulega wątpliwości, że jego wulkaniczny pęd ku nowym sferom był naturalną reakcją.

Debussy żył w tym świecie wirującym od tysiącznych kierunków i prądów a rezultatem była sztuka, wykwitła z dążeń poetów, malarzy—przedewszystkiem jednak tych ostatnich, gdyż z malarskiego punktu widzenia obserwując jego twórczą syntezę, spostrzeżemy jakby skojarzenie neoimpresjonizmu i prymitywizmu w oświetleniu mistycyzmu Maeterlinckowskiego i orjentalnego egzotyzmu. Ze stanowiska absolutnych, t. j. niepodlegających szykanom odwiecznej teorji muzycznej „prawd", przedstawia się czyn Debussy'ego jako produkt samorzutny, gdyż przedziwna moc skondensowania i nierozerwalności elementów jego „systemu" chroni go od zarzutu groteski estetycznej lub od rzadko przynoszącej zbawienie „Principienreiterei". Debussy stworzył nowy system harmoniczny*), wrogi dzisiejszej tonalności, tak samo jak ta ostatnia w rzeczywistości jest obcą starożytnym tonacjom „kościelnym". Stąd nie znajdziemy u niego tych elementarnych akordów a zwłaszcza tych trzech, z których wywodzą się wszystkie inne. U niego każdy akord niema t. zw. funkcji harmonicz-

*) Oparty na fizykalnych właściwościach t. zw. „górnych tonów", a wyrażony na harmonjach, opierających się o gamę bezpółtonową (c, d, e, fis, gis, ais, his).



nej; tem różni się Debussy np. od Regera, który w drodze modulacji i ustawicznej alteracji, tylko pozornie unika tonalności (dur i moll), to zaś zbliża go do Skrjabina i jego najmłodszej szkoły rosyjskiej, z którą jednak łączy go bardzo mało widoczna, a jednak autentyczna nić. Debussy znalazł podnietę do swej oryginalnej twórczości w zmarłym przed niedawnym czasem Modeście Mussorgskim, twórcy gienjalnych „pieśni dziecinnych", „Borysa Godunowa" i in.

Niezwykła bezpośredniość wyrazu osiągana jest niejednokrotnie w sprzeczności z tradycyjnie uświęconymi i regulaminowo spisanymi w podręcznikach teoretycznych prawidłami dobrego wychowania muzycznego. Co Mussorgski osiągał czasem w swym a-systemie, to rozwinął i ujął w bardzo konsekwentny system Debussy. Jego silnie malarski zmysł ułatwił mu zadanie znacznie. Prostymi środkami t.j. z pomocą orkiestry daleko mniejszej, niż używana przez niemieckich mistrzów (Mahler, Strauss, Schillings, Pfitzner) zdołał wydobyć koloryt o wprost sensacyjnej (ale nie mającej w sobie z sensacji) czułości i subtelności, tak, że nie znajdziemy dziś kompozytora niedorównującego mu w tym rodzaju instrumentowania. Ma to muzyczne podobne znaczenie, jak słynna „audition colorée", którą wyzyskiwali francuscy parnasiści dla swych celów, rzadko zrozumiałych, częściej — wyśmiewanych. Debussy-pejzażysta, przenoszący nas w ukryty czar mknących na gwiezdnym firmamencie chmur, lub chwytający w lot syntezę poly-rytmiki, ruchu fal oświetlanych w tęczowej gamie przesyconem wprost zmysłowem ciepłem promieni słońca, Debusy-pejzażysta, przetapiający w dźwięki nastrój pagod otoczonych atmosferą rozstrajających nerwy i zmysły egzotycznych roślin i zasłuchany w brzmiący czar egzotycznej „wyspy wesołości" — to jedna strona, strona malarska, czyniąca go podobnym do Cezanna, do piewcy wizji z nad brzegów morza, van Rysselbergha, do całej plejady malarzy, odwracających się od idealnego realizmu. Maeterlinckowskie „fatum", średniowieczna atmosfera zapadłych zamków i klasztorów, na których odwiecznie pluszcze kilka ociężałych kropli umierającego wodotrysku i spotykają się zeszłe z gwiazd białe postacie o prerafaelitycznym wyglądzie, skazane na zgaśnięcie, przemawiające szeptem, przenikające się wzajemnie bez słów, umierające bez głośnej grozy chwilowego nastroju — to poetyczny rys muzyki dramatycznej Debussy'ego.

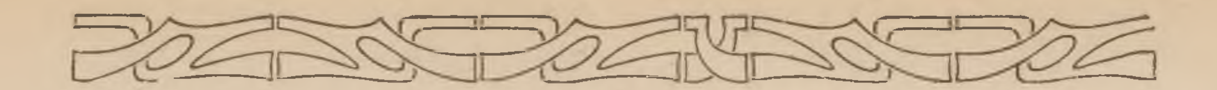
W tem wszystkiem, a raczej mimo to, mistrz francuski nie wyzbywa się rasowego temperamentu. Zmysłowość, znarkotyzowana fantazją i zespolona z pobudzoną przez nią żywa ruchliwość intellektualizmu, wyda dzieła o pokroju „Popołudnia fauna" lub przybiera formy Toulouse-Lantrec'owskie, pogodzona z — mistycznością; doprowadzi do „Męczeństwa św. Sebastjana" (z d'Annunziem).

Co jednakże jest wyłącznie Debussy'owskiem, to zarzucenie wszelkiej jakby „naprzód umówionej" formy w utworach, zwłaszcza dawniejszych. Przypomina to pozorny amorfizm neoimpresjonistów. A jednak jakaż logika wewnętrznej konstrukcji cechuje każde dzieło! Muzyka nie mająca treści realistycznej, pochodząca jakby nie ze skorupy ziemskiej, muzyka nieuchwytna, „podświadoma", nieważka, nieokreślona, nie mogła przybrać form o silnych i ostro zarysowanych konturach, gdyż w punktach, w których okresy i tematy spotykają się, aby stworzyć organiczną całość, musiałaby posługiwać się czemś przypominającem interpunkcję treści i formy. — O takie ostre kanty rozbiłaby się subtelna tkanina tej niezwykłej muzyki, utkanej jakby z promieni tęczy i księżyca.

Muzyka Debussy'ego, jej system i jej treść nie mają z pewnością rysów „społecznych".—Wejść w ślady Debussy'ego, znaczy zamienić jego styl na manierę, która natychmiast staje się widoczną. Od początku do końca jest ten styl własnością absolutną francuskiego muzyka. Nie zmieniał go nigdy. Jeśli jednak o zmianie być może mowa, to daje się zauważyć w ostatnich kompozycjach powrót do form stalszych niż poprzednio. Jego bardzo piękne „preludes" i mała suita „Childen Corner" wskazują na pewne kroki ku przyszłej ewolucji. Czyżby mimo lat pięćdziesięciu rozpoczynał Debussy nową epokę swej twórczości?

Nowym stylem nie obdarzy nas!





FILIP LIBERMAN.

O nauce gry fortepjanowej.

(Ciąg dalszy).

Powracam do zarzutu, że każdy nowy nauczyciel uczy po swojemu. Przedtem nim dam na to odpowiedź wyliczę kategorje nauczycieli muzyki. Kategorji tych jest kilka. Do pierwszej, najniższej, należą ludzie mało kompetentni, niezdający sobie sprawy z odpowiedzialności, jaką biorą na siebie wobec społeczeństwa, świadomie wprowadzający w błąd publiczność, osoby nie mające o niczem pojęcia i niezdradzające nawet chęci do nabycia jakiejkolwiek wiedzy, słowem jest to kategorja szarlatanów. Do drugiej kategorji zaliczam również jednostki o małej kompetencji, ale za to szukające światła, pnące się na wyżyny, niehołdujące rutynie, wierzące w przyszłość nauki; są to osoby uzdolnione do analizy, posiadające umysł badawczy; ujemne strony tych jednostek to brak uświadomienia i niedostateczne przygotowanie do zawodu nauczycielskiego. Trzecią kategorję stanowią osoby kompetentne, ale zaśniedziałe na starych tradycjach i formach; są to konserwatyści z przekonań, cierpiący przytem często na jawnie występującą chorobę zwaną „manją wielkości“. Osoby takie nie idą razem z postępem nauki, ale zostają w tyle. Do ostatniej wreszcie kategorji można zaliczyć pedagogów kompetentnych i jednocześnie interesujących się każdą inwencją na polu pedagogji muzycznej. Ta kategorja osób nie zadowalnia się raz nabytą wiedzą, ale postępuje za szybko kroczącym postępem i jest wyznawcą zasady: uczyć się trzeba do samej śmierci.

Co należy rozumieć pod wyrazem: pedagog kompetentny? Są to nauczyciele, których wiedza praktyczna idzie ręka w rękę z wiedzą teoretyczną.

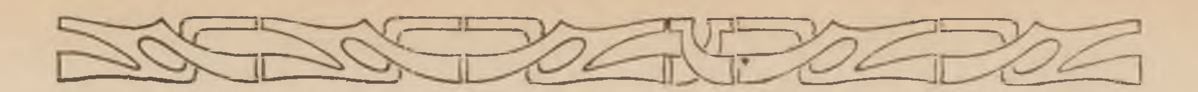
Indusi nazywają lekarza młodszym bratem śmierci. Lekarz dopiero wtedy zdobywa pewną praktykę, kiedy otoczy się małym cmentarzem. Wzajemne dopełnianie się teorji i praktyki stanowi conditio sine qua non każdego kompetentnego pedagoga. Znakomity wirtuoz, nie mając odpowiedniej praktyki, a często nawet wobec braku specyficznie pedagogicznych zdolności, może być zupełnie marnym pedagogiem. Zdarza się też i odwrotnie: pjanista średniej miary, mając do czynienia z dużą liczbą uczniów i nabywszy tą drogą dużo doświadczenia, może być doskonałym pedagogiem, pod tym naturalnie warunkiem, jeżeli posiada specjalne zdolności nauczycielskie. A więc: wszechstronna teoretyczno-muzyczna wiedza, duża praktyka pedagogiczna, specyficzne zdolności nauczycielskie, ruchliwość umysłu i dążenie do progresu—oto warunki obowiązujące pedagoga wyższej kategorji. *)

Zdaje mi się, że nauczyciele zarówno trzeciej jak i czwartej (ostatniej) kategorji hołdować powinni jednakowym celom, t. j. dopomódz uczniowi dojść do takich środków technicznych, które, poddają się całkowicie woli wykonawcy, przyczyniłyby się do dokładnego odtworzenia dzieła sztuki. Inaczej mówiąc: żeby cała technika w swojej spójności była bezpośrednim narzędziem do artystycznego oddania danego utworu muzycznego.

Do Rzymu prowadzą liczne drogi, ale Rzym jest tylko jeden. Można mijać się w środkach, ale cel powinien być dla wszystkich jednakowy. Jestem blizki rozwiązania postawionej wyżej kwestji: dlaczego każdy nowy nauczyciel uczy po swojemu. Czytelnik przekona się jednak, że takie twierdzenie nie zawsze jest zgodne z rzeczywistością. Albowiem: jeżeli pański poprzedni nauczyciel, ucząc, nie doprowadził pana, do celu wyżej wskazanego, to jego następca chcąc cel ten osiągnąć uzna za konieczne zastosować nowe środki, często nawet będące w sprzeczności z poprze-

---

*) O tem, że pedagog wyższej kategorji powinien posiadać wiadomości zaczerpnięte z innych nauk i z jakich mianowicie, pomówię oddzielnie.



dnimi, ale według mniemania nowego nauczyciela, niezbędnymi i najbardziej celowymi. Jeżeli zaś poprzedni nauczyciel osiągnął cel, to żaden kompetentny pedagog czwartej a nawet często i trzeciej kategorji nie zada sobie dobrowolnej pracy wprowadzać pana do Rzymu, wtedy, kiedy pan się już w nim znajduje. Środki do wyleczenia mogą być różne, ale doprowadzić kogoś do wyzdrowienia powinno być celem wszystkich lekarzy.

Jeżeli uczeń w dostatecznej mierze owładnął już środkami technicznymi, to następnemu nauczycielowi pozostaje tylko kwestja rozszerzenia światopoglądu ucznia na sztukę oraz możliwie jaknajwszechstronniejsze zaznajomienie go z przebogatą literaturą fortepjanową. I nic ponadto!

Ale uczniowie nauczycieli dwuch pierwszych kategorji (mało kompetentnych), przechodząc do nauczycieli dwuch pozostałych wyższych kategorji zawsze muszą być przygotowani na dopełnienie niedokładności techniki. Obracając się w kole nauczycieli niekompetentnych i zmieniając ich tak, jak się zmienia rękawiczki, uczniowie tem łatwiej służą niedojrzałym lub niesumiennym nauczycielom za objekt pedagogicznych eksperymentów.

Pospieszam dodać, że pod wyższą kategorją pedagogów rozumiem nie żaden wyższy kurs gry fortepjanowej. Można odpowiadać warunkom pedagoga jednej z wyższych (4-tej) kategorji i być nauczycielem średniego albo nawet niższego kursu jakiejkolwiek uczelni muzycznej; bywa też i odwrotnie. Można być profesorem wyższego kursu konserwatorjum i nie przekroczyć 3-ciej kategorji profesorów.

Oceniając zalety nauczyciela, nie należy brać pod uwagę liczby jego dobrych uczniów, lecz warunek, czy zdolny jest stworzyć pewien określony typ uczniów. Zdolności uczniów takiego nauczyciela mogą być różne. Jedni nie przekroczyli jeszcze granic prymitywów i obracają się w dziedzinie muzyki w rodzaju sonatin Clementiego, inni owładnęli już wyższemi formami muzycznemi i dosięgli szczytów sonaty klasycznej, współczesnego koncertu, fantazji i t. d.

Lecz w grze zarówno jednych jak drugich powinno się wyczuwać stałe dążenie nauczyciela do raz wytkniętego celu, którego głównym punktem powinno być: rozwinąć środki techniczne w ten sposób, aby zarówno w utworach prymitywnych jak i poważniejszych poddane były woli wykonawcy. Starać się, aby uczeń zrozumiał odtwarzany utwór i dać mu do tego odtworzenia odpowiednie środki (techniczne). To wszystko, czego należy wymagać od rozsądnego nauczyciela. Lecz łatwiej jest powiedzieć, aniżeli zdziałać.

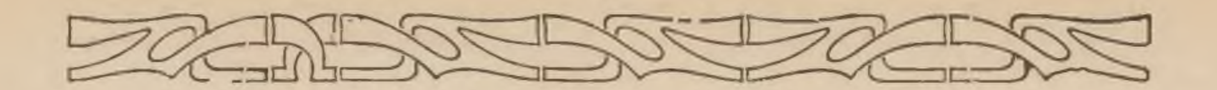
Dziwnym się może wydać, że pomimo różnorodności środków, rezultaty bywają często identyczne. Liszt był uczniem Czernego. Leszetycki, którego metoda zasadniczo się różni od metody Czernego, stworzył całą plejadę znakomitych wirtuozów i t. d. Jaka jest w tem tajemnica? Jak pogodzić z sobą to, co pogodzić się nie daje? Gdzież jest wyjście z tego zaczarowanego koła? W dalszym ciągu artykułu postaram się wyłowić z gęstego mułu sprzeczności i oddać pod opinję czytelnika średnią arytmetyczną, która stała się osnową wszystkich szkół i kierunków, i skonstatowanie której jest w stanie usunąć wieczne narzekania na chwiejność sądów i twierdzeń teoretycznych nauczycieli muzyki.

Średnią arytmetyczną odszukamy wtedy, jeżeli jednocześnie znajdziemy środki, żeby pogodzić zwolenników starych i nowych zasad. Niech „ojcowie" i „dzieci" podadzą sobie dłonie, a sprawa będzie załatwiona.

Żeby jednak moje twierdzenie nie było paradoksalnem, postaram się wyjaśnić czytelnikowi rzeczywiste rysy charakterystyczne starych i nowych zasad, drogą szczegółowego omówienia historycznego rozwoju pedagogji fortepjanowej.

Dotknąwszy z lekka epoki od XVI do XIX wieku zatrzymam się dłużej na tym ostatnim i podobnie jak w wiekach poprzednich tak i w XIX uwolnię ziarno zasadniczej prawdy od przykrywającej je łupiny bezgranicznych sprzeczności i przedstawię obraz kalejdoskopowy szybko zmieniających się nawzajem poglądów powierzchownie sprzecznych lecz w założeniu swojem często podobnych i mających dużo cech wspólnych. Te oto cechy wspólne mają dla nas najbardziej doniosłą wagę, gdyż w nich zawiera się rozwiązanie naszego zadania: odnaleźć linję ugodową, drogą ustanowienia prawdy najbardziej stanowczej i niezachwianej.

(D. c. n.)



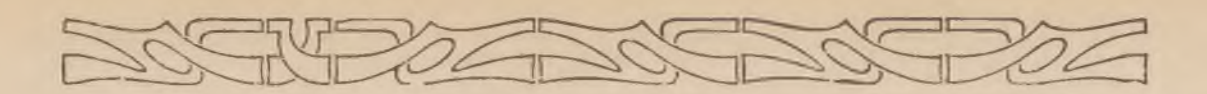
Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Głos wtóry w sprawie melodji ludowych.

Kilkakrotnie miałem sposobność zabrania głosu w sprawie nie cierpiącej zwłoki gdyż niezmiernie ważnej nietylko dla nauki, ale i dla sprawy narodowej. Chodziło o rażące zaniedbanie w zbieraniu melodji ludowych i wydawaniu ich według pewnego systemu opartego na metodach naukowych (w zakresie etnografji muzycznej), zwłaszcza, że istnieją ujemne strony, niestety dotąd nie zrozumiane i nie odczute ani w przybliżeniu. To lekceważenie tej sprawy jest dla świadomego rzeczy jaskrawe i niewytłumaczone i nie można zrozumieć, skąd ono pochodzi. W artykułach swych umieszczanych dotąd w „Kurjerze lwowskim“, „Kronice powszechnej“ i „Przeglądzie muzycznym“ wskazałem na to, 1) że badania Kolberga są niewystarczające, 2) że istnieją powiaty, dotąd nie zinwentaryzowane w zakresie melodji ludowych, ani przez Kolberga, ani przez kogokolwiek, 3) że wpływy obce a przedewszystkiem postronne przyczyniają się do niszczenia skarbca melodji ludowych polskich, 4) że inne narody słowiańskie pracują na polu zbierania melodji ludowych w sposób godny podziwu i że wydają publikacje wartości europejskiej (np. Rusini, dzięki prof. F. Kolessie). Dotąd nie zdobyto się na inicjatywę śmielszą, ani jakąkolwiek wogóle, prace zaś przedsiębrane przez galic. komisję krajową dla wydania pomnikowego wydawnictwa „Volkslied in Oesterreich“ nie mogą dać rękojmi, gdyż niema i być nie może między jej członkami ludzi zaznajomionych z podstawami etnografji muzycznej i jej metod, zbieranie zaś dokonuje się rzadko zapomocą aparatów, jedynie mogących oddać sprawie przysługi posiadające wartość pozytywną. Nie można na tem miejscu wchodzić w analizę wartości dotychczasowej pracy, ale też nie podobna mieć złudzenia co do rezultatów.

Na Kolbergowskim „Ludzie“ opierać się nikt nie może, gdyż mimo obszernych i zasłużonych tomów jego publikacji, istnieją już w metodzie jego zbierania tak rażące błędy, zdradzające muzyczny dyletantyzm, że przy każdej przezeń zanotowanej melodji należy postępować z jak największą ostrożnością, wątpliwości zaś nasuwają się nieraz w każdym takcie. Dość stwierdzić, iż Kolberg nie mógł podołać ortografji muzycznej, miewał trudności w zanotowaniu poszczególnych znaków dla wartości nut, pauz, rytmiki, takty przestawiał dowolnie, nigdy natomiast nie był na tyle dokładnym, aby zaznaczyć miejsce wątpliwe. Nie wchodzę tu w autentyczność tekstów, które w oczach niezawodowych i nie znających zasad etnografji ludzi mogą nawet potrajać istotną zasługę Kolberga. Dla muzykologa, który wie, iż tekst i melodja w pieśniach ludowych są jakby chemicznem połączeniem nierozerwalnem, przedstawia kolbergowski zbiór szereg węzłów gordyjskich, które rozwiązać może tylko praca u podstaw, praca od początku, praca na nowo. I nie wyobrażam sobie innej procedury przy tejże pracy, jak tylko przy pomocy aparatów fonograficznych, usuwających wszelkie wątpliwości, właśnie te, które są piętą achillesową dotychczasowych zbiorów i zbieraczy, na których polegać nie można. Nikt znający etnografię i jej metody nie zawaha się wypowiedzieć twierdzenia, że melodje z Kolbergowskich zbiorów są zawsze śpiewane w tempie i takcie identycznym przez wiejskich śpiewaków. Liczne modyfikacje zmieniają nieraz nie do poznania to, co schematycznie z wysiłkiem i bez szczegółowej dokładności zanotował Kolberg. A nie mam tu na myśli tych improwizatorów wiejskich, szanowanych przez całą wieś bez względu na ich wiek. Są to wyjątki. Chodzi tylko o przeciętnych „zjadaczy czleba“ (nb. o ile go mają).

Jest więc tylko jedna alternatywa: albo pozwolimy wynaradawiać się i ginąć melodjom naszego ludu, albo rozpoczniemy pracę natychmiast. Jednostka jest bezsilna — tu potrzebne jest grono ludzi, zdających sobie sprawę ze stanu rzeczy — i to nie jednostronnie. Należy wyszkolić kadry ludzi, pojmujących swój obowiązek tak, jakby tworzyli zakon o surowych regułach, którzyby umieli zdobyć się na iście filologiczną ścisłość i sumienność. Podkreślam to z szczególnym naciskiem: jest bowiem rzeczą nazbyt jasną, że nawet wysłannicy czy współpracownicy, wyposażeni aparatami



fonograficznymi, nie dokonają wszystkiego; na razie większość pracy opierać się będzie o notowanie nie zaś fonograficzne „zdejmowanie“ melodji. Jedne jednakże sposoby będą kontrolowane przez drugie—i w tem leży ich znaczenie.

Rzecz również aż nadto zrozumiała, że takie wyprawy etnograficzne nie będą mogły być popierane li tylko przez zapał dla sprawy dobrej i szlachetnej. Fundusze należy bowiem zebrać dla uzbrojenia aparatami fonograficznymi współpracowników, dla założenia archiwum etnograficznego i fonograficznego, dla założenia katalogów melodji i ich uporządkowania, a także dla popierania tych, którzy w jakikolwiek sposób przyczynią się do wzrostu materjału, porządkowanego przez ludzi nauki. Tylko silna organizacja może zdziałać pozytywnie coś, co zasługiwałoby na poważne traktowanie.

Czyż w istocie chustki, czapki, skrzynie, garnki, pisanki, wystrzyganki, malowanki it.p. okazy etnograficzne mają stanowić jedyny kapitał pracy etnograficznej, wytwory zaś tej sztuki, zapomocą której i dzięki której lud wypowiada się bezpośrednio, tj. zapomocą muzyki, mają być traktowane jako rzecz podrzędna lub nawet zbyteczna? Może być, iż takie przekonania i przesądy istnieją, ale chyba tylko — w Beocji.

Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Dr Józef Władysław Reiss: Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki (1580).

W Krakowie, nakładem Akademji Umiejętności. Skład główny w księgarni Spółki Wydawniczej polskiej, 1912, 8⁰, 42 str.) *)

(Ciąg dalszy).

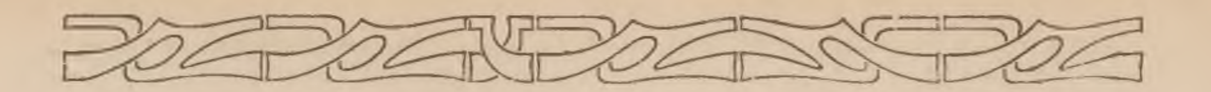
Przechodzimy obecnie do szczegółów.

Dr Reiss zajmuje się niektóremi kwestjami życiorysowemi (str. 1 — 5) bądź błędnie bądź niedostatecznie dotąd przedstawionemi i na podstawie nowych źródeł (rękopisy w Bibl. Petersb. i krakowskiem Archiwum) uzupełnia wiadomości z życia Gomółki odrzucając, jako fantastyczne, naukowo nieścisłe kombinacje „dotychczasowe“ wszelkie domysły i nieścisłe kombinacje zdążające ku oznaczeniu daty urodzin. Na str. 5 wskazuje z szczególnym naciskiem na to, że Gomółka był uczniem Jana *Klausa*, fistulatora na dworze królewskim. W dalszych wywodach okaże się to szczegółem nie bez znaczenia. Dalej (na str. 6) opisuje autor dokładnie typograficzną stronę psałterza, uważając druk ten za partyturę, „gdyż głosy podporządkowane są tak, że na jednej się równocześnie zaczynają i kończą nuty wszystkich głosów i tekst; brak wprawdzie jednego z zasadniczych warunków partyturowej formy, to jest poprzecznych linji taktowych, używanych w tabulaturze, lecz w kompozycjach wokalnych zasady tej nie stosowano... Prócz dwuch rękopiśmiennych partytur **) znamy tylko jedną partytrę drukowaną przed Gomółką: 4-głosowe Madrygały Cypryana de Rore, drukowane w Wenecji u Aug. Gardana w r. 1577 wszelako bez tekstu. Gomółka odstąpił niezawodnie od przyjętej powszechnie zasady, gdyż jego melodje były niezwykle proste, bez komplikacji mensuralnych, i krótkie tak, że z łatwością można było pomieścić na jednej stronie wszystkie głosy“. Jak widzimy, są względy przemawiające za i przeciw twierdzeniu, że „Psałterz“ jest partyturą. Musimy więc

---

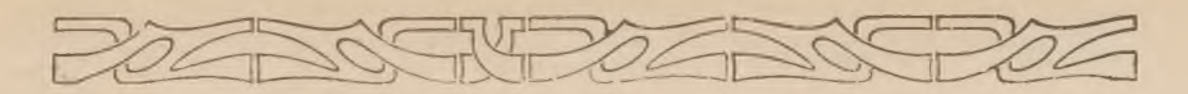
*) Osobne odbicie z Rozpraw Wydziału filog. T. LI Akademji Umiejętności w Krakowie (str. 73—114).

**) Z pierwszej połowy XVI wieku znajduje się w kodeksie bibljoteki berlińskiej rękopis partytury Henryka Isaaka na 10 systemach, zaś z r. 1571 „Tedeum laudamus Leonarta Schroetera (Ambros Kade: T. V. XXVIII, str. t. III).



przy tej sposobności rozważyć dokładnie całą kwestję, zwłaszcza, że nie brakło już głosów dawniejszych, również dopatrujących się partytury w „Psałterzu“. Sprawę roztrzygniemy w ten sposób, że damy odpowiedź na pytanie: co uznawano w XVI stuleciu za partyturę? W pomoc przychodzi nam znana książka prof. dra O. Kinkeldey'a p. t. „Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts“ (Lipsk 1910), wzgl. jej VII rozdział pt.: „Partitur und Basso Continuo“ (str. 187—215). Kinkeldey cytuje z traktatu Bermuda („Declaration de instrumentos“, 1555) następujący ustęp: „Niektórzy, nie rozumiejący kontrapunktu i chcący rozpocząć komponować w ten sposób, że tylko akordy (konsonanse, współbrzmienia) uwzględniają, zwykli wpisywać na papier nutowy kreski taktowe, aby się nie pomylili przy obliczaniu. I jakkolwiek ta metoda jest *barbarzyńska*,*) to jednak objaśniam ją przykładem dla tych, którzy uznają za konieczne trzymać się tej metody“. O tym przykładzie pisze Kinkeldey (str. 189): „Następuje trzyglos dwunastotaktowy, przeważnie nuta przeciw nucie. Widzimy także, że partyturę dla organowej gry poleca Bermudo *tylko* dla *początkujących* lub *mniej wykształconych* muzyków (Spieler).“ Dalej wskazuje Kinkeldey na pewien traktat z król. bibljoteki w Berlinie (Ms. Mus. Theor. 4°, 57), zawierający właśnie ów utwór Isaaka (wspomniany przez dr Reissa); otóż autor traktatu zastrzega się, iż ów 10-linjowy partyturowy system jest przeznaczony tylko dla początkujących *(tyronibus)*, pisze zaś w objaśnieniu: „Deinde scalam decem linearum in promptum habeat ita cancellis distinctam, ut singulis unum tempus inscribatur ne confusa notarum commiatio jam perturbet ac impediat“. Kinkeldey daje nam na str. 193 i nast. wyczerpującą odpowiedź na nasze pytania: Słowo „partire spartire“, od którego pochodzi nasze wyrażenie „partytura“, i którem posługujemy się dziś w formie „spartowania“ w znaczeniu spisywania (głosów) w partyturę, odnosiło się pierwotnie prawdopodobnie tylko do wpisywania kresek taktowych. Dopiero później dołączyło się do tego pojęcie umieszczania głosów ponad sobą. Przy znaczeniu głosów w basie cyfrowanym (b-continuo) odnosiło się słowo partytura do pojedynczego głosu...“ Do poglądów Kinkeldeya przyłącza się także Riemann w swym najnowszym tomie „Handbuch der Musikgeschichte“ II. Bd., II Tl., (str. III—IV). Wnioski jakie moglibyśmy z powyższych wywodów poczynić są: muzycy XVI wieku znali partyturę nowożytną, istniała ona dla nich wtedy, gdy głosy były podzielone na podziałki taktowe („partite in caselle“), posługiwali się zaś partyturami tylko w powyżej wskazanych celach. Dlatego partytury XVI wieku nie są wokalne, inaczej mówiąc: są bez tekstu. Gdyby Gomółka chciał dać partyturę, to dałby ją właśnie ze względu na „prostych domaków“, którym w myśl zapatrywań teoretyków i praktyków ówczesnych podziałki dawałyby ułatwienia. Rzecz inna, że prostota faktury i umieszczenie głosów pod sobą czyni *wrażenie* partytury, w przeciwieństwie do dzielenia głosów po dwa na każdą stronę w księgach chóralnych. Jednakże zdaniem mojem rozkład taki, jaki w psałterzu widzimy, wyniknął z typograficznych względów. Drukarz miał (zdaje się) tylko ten rodzaj i wielkość czcionek i płyt (metalowych), któremi drukowany jest psałterz. Gdyby drukował psalmy Gomółki na wzór ksiąg chóralnych, wtedy nie mógłby tych, zresztą tak krótkich melodji (głosów) zmieścić po 2 na jedną stronę, gdyż za wiele miejsca zajęłoby przenoszenie dalszego ciągu (wzgl. dokończenia) głosu z jednego wiersza do drugiego, zaś ze względów estetyki drukarskiej nie mógłby 1) nie pozostawiać marginesów wewnętrznych (t. j. na prawym brzegu strony lewej i na lewym brzegu strony prawej) 2) nie mógłby zmniejszyć odstępów między jednym i następnym wierszem a to ze względu na wielkość pojedyńczych płyt. Drukując każdy głos przez dwie strony postąpił bardzo ekonomicznie. Nie jako argument ale raczej jako pośrednie ogniwo w mych wnioskach przytaczam fakt, że w Niemczech, gdzie istniały już dawniej tabulatury z podziałkami taktowemi (i w Polsce nie brak tych dowodów tej praktyki) pierwsze partytury drukowane pojawiają się po r. 1610**). Ze względu na stosunek Gomółki do praktyki niemieckiej możnaby oczekiwać rzeczywistej partytury, tembardziej że z drugiej strony znajomość włoskiej praktyki nasunęłaby Gomółce myśl podobną. Tyle co do kwestji partytury. Jako wniosek

*) „Y aunque este modo sea barbaro...“
**) Por. Kinkeldey, op. c., str. 213 (także str. 192)



końcowy dodaję, że to odpowiadanie sobie przynależnych „harmonicznie“ nut różnych głosów także pod względem wisualnym jest szczęśliwym zbiegiem, wynikającym z faktury psalmów Gomółkowskich.

Jak widzimy zatem, ta kwestja jest do pewnego stopnia sporną, ale — jak sądzę—najlepszą odpowiedź dają poglądy ówczesne na partytury i jej istotę.

Bardzo cenne są uwagi bibljograficzne, poczynione z wielką skrupulatnością przez dra Reissa, a dające nam pogląd na to jak u nas Gomółką zajmowano się po r. 1580 do naszych czasów. Zwłaszcza krytyka wydań dawniejszych niektórych psalmów jest również trafna jak i ścisła. To samo dotyczy „minutowej dokładności“ w analizie struktury wewnętrznej psalmów, a więc faktury, dalej stosunku formy melodji do struktury wierszy i właściwości mensuralnych, a przyjmując wnioski dra Reissa bez zastrzeżeń podajemy je w dosłownem brzmieniu: 1) „Nie da się zaprzeczyć, że w porównaniu z resztą psalmów, odznaczających się możliwą prostotą budowy, polifoniczne psalmy przedstawiają mniejszą wartość artystyczną i świadczą, że twórcza siła i wielkość Gomółki tkwi nie w wielkich formach i skomplikowanej, kunsztownej polifonji, lecz w miniaturze muzycznej; zarówno zasadniczy motyw kontrapunktyczny w obydwuch psalmach (tj. polifonicznych), ujęty w suchą, schematyczną figurę, jak i posługiwanie się progressją stwarzają nieuniknioną martwotę, pozbawiają głosy lekkości i giętkości i paraliżują bogactwo inwencji“ (str. 9—10); 2) „Zasadniczo liczba wierszy melodyjnych każdego psalmu odpowiada ilości wierszy poetyckich, jedynie tam, gdzie nie da się umieścić w środku melodji kadencja,... lub tam gdzie kompozytor wprowadza repetycję części pierwszej, czasem i ostatniej, tam tylko ilość wierszy melodyjnych i poetyckich nie jest jednaka...“; 3) „Zgodnie z wytkniętym celem, by „Melodje“ utrzymać w jak najprostszej fakturze, unika Gomółka wszelkich kombinacji i zawiłych problemów mensuralnych, i posluguje się najelementarniejszą formą rytmiczną, co pozostaje w niezaprzeczonym związku z tendencją ówczesnej epoki, zmierzającej do uproszczenia proporcji rytmicznych i do poddania probelmu mensuralnego w służbę artystycznego wyrazu“ (str. 11).

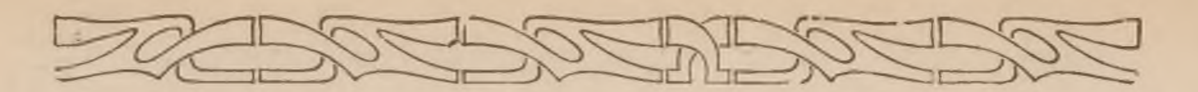
Teoretyczno-analityczne „clou“ cennej pracy stanowi drugi ustęp od str. 11 — 35. *(D. c. n.)*



Zygmunt Szwarcenstein.

Podajemy w załączeniu portret młodego i wybitnego skrzypka współczesnej doby, profesora konserwatorjum krakowskiego p. Zygmunta Szwarcensteina, odbywawającego obecnie artystyczne t o u r n é e po głównych ogniskach muzycznego ruchu. Szereg koncertów, zapowiedzianych w Berlinie (gdzie p. Szwarcenstein trzykrotnie wystąpi), w Pradze, Kopenhadze, Hamburgu, w Lipsku, Krakowie i Lwowie odda muzyce polskiej przysługę poważną, gdyż program koncertanta wysuwa na pierwszy plan kompozycję naszych współczesnych mistrzów, jak sonatę skrzypcową op. 9. K. Szymanowskiego i sonatę G. Fitelberga op. 12.

Przed wyjazdem zagranicę zatrzyma się p. Szwarcenstein u swojej rodziny w Królestwie i obdarzy koncertami kilka naszych miast: Wilno (10 listopada), Częstochowę (16/XI), Piotrków (17 XI), gdzie między in-



nemi wykona koncert a-moll K. Goldmarka, passacaglię Thomsona, etiudy Paganiniego.

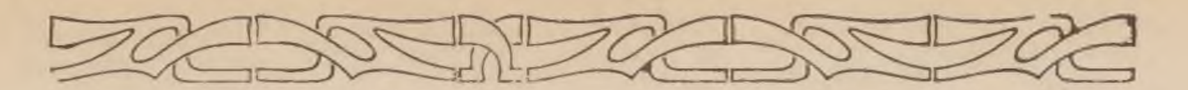
Znamienną cechą gry p. Szwarcensteina jest unikanie zewnętrznego efekciarstwa i płytkiej akrobatyki, a natomiast oddanie wszystkich środków nadzwyczajnie gruntownej i pogłębionej techniki w służbę duchowego wyrazu: ton silny, jędrny i soczysty, zabarwiony odcieniem rzewnego liryzmu, pełen ciepła i finezji, pozwala p. Szwarcensteinowi na interpretację szlachetną, owianą tchnieniem prostoty i powagi.

Entuzjastyczne głosy zagranicznej prasy (Berlin, Monachjum, Lipsk, Budapeszt) są wymownym wyrazem tej artystycznej wyżyny, na jakiej stanął p. Szwarcenstein jako odtwórca.

Nowości wydawnicze.

Henryk Pachulski. Utwory fortepjanowe, wydane u Jurgensona w Moskwie. Pachulski należy do tych kompozytorów, którzy, nie odznaczając się zbytnią indywidualnością, ulegają wpływom wielkich mistrzów. W danym wypadku owoce twórczości Pachulskiego dojrzewały pod wpływem Schumana i Czajkowskiego.

Wpływ Schumana zaznaczył się w formie i opracowaniu szczegółów, wpływ zaś Czajkowskiego w melancholijnym charakterze melodji i harmonji. W twórczości P. są pewne „braki", które wpływają na zmniejszenie wartości artystycznej jego utworów: brak w nich porywów duchowych i głębszego uczucia. Zdaje się czasami, że do powstania niejednego utworu przyczyniły się same palce, np. op. 11 i dwie etiudy koncertowe. Anemiczność jest także cechą ujemną tych kompozycji, posiadających ponadto zbyt jednostajne zwroty techniczne, do których należy powtarzanie jakiegoś frazesu o oktawę niżej lub wyżej w najlepszym razie w innych tonacjach; bywa też i tak, że dany frazes powtarzany jest po kilka razy. Przeróbką w formie imitacji Pachulski posługuje się b. chętnie. Nowsze harmonje i inwencje w kombinacjach pasażowych nie interesują Pachulskiego, wskutek czego twórczość jego ma charakter przestarzały. W podobny sposób komponowano przed 60 — 70 laty. Nowe potężne prądy myśli muzycznych nie odbiły się na twórczości Pachulskiego, Pomimo te wady w kompozycjach wcześniejszych P. przebija się często prawdziwe natchnienie. Szczególnie daje się to zauważyć w sonacie op. 10 (andante, finale). Z prawdziwem zaciekawieniem słucha się Impromptu op. 9 № 1. Op. 12 nosi tytuł „Fantastische Märchen"; jest to najwidoczniejsza omyłka, albowiem fantastyczność nie jest składowym pierwiastkiem twórczości Pachulskiego; najodpowiedniej byłoby nazwać te utwory „Preludjami". Z zeszytu tego wyróżniają się № 3, 5, 8. Na op. 18 złożyły się dwa melodyjne i ładne mazurki; słychać w nich echo mazurka Chopina (№ 2). Op. 19, Toccatę, stosowniej byłoby nazwać etiudą. Op. 20: Thème varié i Pastorale. Jeden z mniej udatnych utworów. Warjacje mało wartościowe ze względu na brak inwencji i fantazji. Pastorale—jest jedną z ujemnych stron twórczości P.; krótki temat powtarza się nieustannie na 4 stronach utworu. To samo można powiedzieć o preludjach op. 21 № 1, 2, 3, w których jeden i ten sam frazes z jednostajnym akompanjamentem powtarza się bezustannie. Lepszy jest № 4. Op. 22: 3 Pièces. Jest to jeden z lepszych opusów: ma dużo uczucia, a nawet dość ciekawe harmonje. Op. 23: Album pour la jeunesse, 8 utworów w stylu „Kinderstücke" Schumanna. W rzeczywistości jednak można je zalecić młodzieży o gruntowniejszej technice. Op. 24 № 1 Esquise: dosyć miły szkic techniczny. Op. 24 № 2, Valse melancholique. W walcu tym jest dużo fantazji. Dobrze brzmi tempo I z nieco zmienionym akompan. Op. 20. Kanonische Studien. 8 kanonów w różnych interwalach. To jedno można im tylko zarzucić, że są trochę za długie i nie zawsze wygodne do wykonania. Do lepszych należą №№ 6, 7. Op. 27 Sonata F-dur: Pierwsza część wydaje się nam nieco suchą i przeładowaną kombinacjami kontrapunktycznemi. Bardzo ubogą jest przeróbka składająca się z kilkakrotnego powtórzenia 2 taktowej imitacji. Dobra jest część 2-ga; środkową część



Scherza „L'istesso tempo" można nanazwać najlepszym owocem z całej twórczości P. Za to finałowi zbywa bardzo na wartości artystycznej. Do powyższvch utworów dołączają się jeszcze: wyciąg fortepjanowy scherza z IV-ej symfonji Czajkowskiego i transkrypcja suity orkiestrowej Żeleńskiego. Jak wiadomo P. dokonał już wyciągów IV, V i VI symfonji i „Kaprysu włoskiego" Czajkowskiego. Wyciągi te uważać należy za wzorowe. Przyznał to sam Czajkowski.

L. Karaffa

Antoni Langer: Szkoła skrzypcowa 3 części) nakładem księgarni A. Piwarskiego i Sp. Kraków.

Pierwsza szkoła skrzypcowa w Polsce, przeznaczona dla nauki zbiorowej, ukazała się właśnie staraniem zasłużonych nakładców krakowskich. Jest to publikacja doniosła ze względów naszej pedagogji muzycznej: szkoła ta bowiem, napisana przez doświadczonego nauczyciela, powstała z myślą o seminarjach nauczycielskich i innych zakładach, gdzie praca zbiorowa jest możliwa. W braku podobnej szkoły posługiwano się np. w Galicji dotychczas wyłącznie podręcznikami niemieckimi. Ujemne następstwa tego występowały zbyt jaskrawo na jaw, by mogły ujść uwagi ogółu. Uczeń, którego karmiono melodjami obcemi, niezrozumiałemi dla jego muzycznego odczucia, zniechęcał się do nauki lub w najlepszym razie pracował przymusowo, mechanicznie bez wewnętrznego udziału. Szkoła Langera, oparta na konsekwentnie i systematycznie przeprowadzonych zasadach, daje przedewszystkiem rzecz wprost nieocenioną: swojską, narodową nutę, przemawiającą z każdej melodji czyto ludowej piosnki czy religijnego hymnu jezykiem blizkim i zrozumiałym dla wrażliwej duszy dziecka. I tu tkwi punkt ciężkości całej pracy, której wydanie powitać można z szczerem uznaniem i wdzięcznością.

Feliks Nowowiejski op. 5. Three Motets. (3 motety). J. Fischer & Bro. New Jork.

Cenny nabytek dla muzyki kościelnej, który niewątpliwie odbije się żywym oddźwiękiem wśród szerszych kół. W ramach kilkunasto-taktowych miniatur zamknął kompozytor trzy pieśni, przeznaczone na chór mieszany i odznaczające się czystością stylu i nastroju kościelnego. trudno o większą prostotę, a jednak wielkie w niej bogactwo treści i uczucia; nie da się zaprzeczyć, że chorał J. S. Bacha przyświecał tu jako idealny wzór.

Bolesław Wallek-Walewski: Ave Maria. (A. Piwarski & Sp. Kraków).

Utwór na głos solowy z towarzyszeniem organu zaliczyć wypada do najpoważniejszych publikacji naszych ostatnimi czasy, a zarazem jak najgoręcej polecić do wykonania śpiewakom—biegłym i obdarzonym wysokim poziomem inteligencji muzycznej. Zarówno wyraz wewnętrzny, pełen skupionej powagi i rozlewnego uczucia, jak i koloryt harmoniczny i wysokie zalety techniczne sprawiają, że ten utwór p. Walewskiego wzbogaci nasz repertuar kościelnych pieśni klejnotem o trwałej wartości. W myśl wskazówki kompozytora można wykonać jego utwór z towarzyszeniem skrzypiec, co nada całości specyficzne zabarwienie dźwiękowe. *Dr W. J. Reiss.*

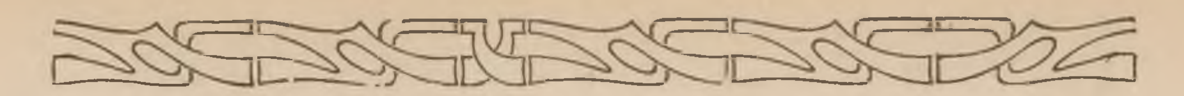
Otto Władysław: Trzy pieśni bez słów. (Wende S-ka, Warszawa).

Drobne utwory fortepjanowe, które ze względu na przejrzystą melodyjność i niewielką trudność techniczną znajdą prawdopodobnie wykonawców wśród amatorów. Najładniej stosunkowo brzmi pieśń ostatnia.

Lipski Stanisław: Op. 9. 12 pieśni na jeden głos z tow. fortepjanu. (A. Piwarski i S-ka, Kraków).

Przed paroma miesiącami omawiałem na tem miejscu utwory fortepjanowe p. Lipskiego, o którym wypada mi znów pisać obecnie z racji powyższych pieśni, wydanych niedawno, mówiąc nawiasem, nadzwyczaj starannie, przez ruchliwą firmę krakowską A. Piwarskiego i S-kę.

Pieśń, ta najpopularniejsza bodaj forma muzyczna, nastręcza, zwłaszcza w czasach dzisiejszych, wielkie trudności autorowi, chcącemu uniknąć szablonu i banalności, cechujących setki i tysiące piosnek, tych właśnie „najpopularniejszych". Jednak p. Lipski, w którym po zaznajomieniu się z jego pierwszemi pracami, powitaliśmy talent obiecujący, wyszedł zwycięsko z tej nowej próby, tworząc pieśni, interesujące ładną inwencją melodyjną i pomysłowem opracowaniem. Harmonje, utrzymane w karbach dobrego smaku, nie rażą zbytnią „śmiałością", lecz, dalekie od szablonu, brzmią współcześnie, jeśli można sie tak wyrazić, dając wymowne świadectwo o wiernym zmyśle artystycznym autora, umiejącego



zachować przytem właściwy stosunek pomiędzy głosem a towarzyszeniem fortepjanowem, więc piszącego pieśni, a nie utwór fortepjanowy z akompanjamentem śpiewu.

Najbardziej podobała mi się piękna pieśń do słów Rydla, ujmująca szczerym, natchnionym wyrazem, pozbawiona wszelkiej pozy i sztuczności („Jesienią"). Również pieśń „Łzy" do słów Lenartowicza zasługuje na wyróżnienie.

Należy więc przypuszczać, iż, dzięki powyższym zaletom głębszej natury artystycznej, pieśni p. Lipskiego znajdą chętszych wykonawców wśród artystów-śpiewaków.

A. Zabłocki.

Sieja Szczepan (organista katedralny i prof. seminarjum duchownego w Płocku). 10 trjów organowych op. 18. Wydane u Fritza Gleichaupa w Ratyzbonie.

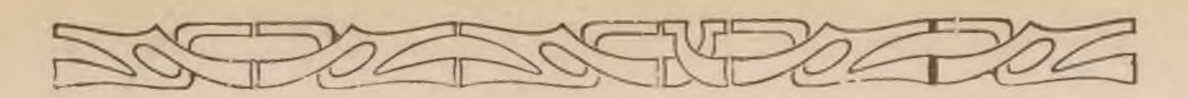
Zbiór zawiera 10 łatwych utworów organowych, napisanych w stylu polifonicznym (trzygłosowym) i daje dobre świadectwo o władaniu przez p. Sieję techniką kontrapunktyczną i o poczuciu stylu. Niektóre numery zeszytu oparte są na motywach pieśni kościelnych; jeden z nich ma formę kanonu (szkoda tylko że zbyt prostą szkolną). Do dobrych stron pracy p. Sieji należy także umiejętność w wyzyskaniu tematów i dość duża doza inwencji.

Z opery.

Otwarcie sezonu w Operze Warszawskiej. Na inauguracyjne przedstawienie dano tradycyjną „Halkę" w obsadzie ról w jakiej słyszeliśmy już tę operę w sezonie ubiegłym. Na wyróżnienie zasługują tak za poprawne wykonanie partji pod względem muzycznym i wokalnym, jako też za dobrą grę pani Skwarecka, oraz p. Dygas, który Jontka odtworzył doskonale, wykazując przy tem zalety swojego pięknego głosu. Pozostałe role miały wykonawców w osobach pp.: Zdanowicz, Grąbczewskiego i Mossoczego. Bezwzględny zarzut można skierować pod adresem chóru, który partję swoją w tej operze traktuje po macoszemu; szczególnie polonezowi (akt pierwszy) zbywa na brzmieniu. Dyrygował operą p. Śledziński.

— Wznowienie „Demona" Rubinsteina ciekawem było dla sprawozdawcy z powodu angażowania świeżych sił śpiewaczych. Rolę tytułową wykonał p. Palewicz, obdarzony ładnym choć wymagającym wyrównania w skali barytonem: w dole głos brzmi jeszcze nierówno i niedonośnie, szwankuje przytem wymowa. Za to dźwięki odgórne (otwarte) posiada p. Palewicz imponująco silne i dźwięczne. Biorąc pod uwagę dość dobrą grę, poprawne frazowanie i doskonałe warunki zewnętrzne, uznać należy p. Palewicza za nabytek odpowiedni dla sceny operowej. Księciem był pan Layman, rozporządzający małym, zdaje się nierozległym w skali, lecz ładnym i mocno zmetalizowanym głosem. Przesadnie miękko i nie z polska wymawia p. Layman spółgłoski ś i ć przez co śpiew jego ma charakter spieszczenia. W małej roli, w jakiej wystąpił, nie można ocenić jego zalet aktorskich. Rolę Tamary powierzono pani Skwareckiej, którą słyszeliśmy już lepiej śpiewającą w innych operach, więcej odpowiadających jej rodzajowi talentu. Z pozostałych wykonawców wyróżnił się p. Ostrowski. Chóry, mające w tej operze duże zadanie, śpiewały dobrze, zdobywając się często na subtelne frazowanie. Dyrygował operą, trzymając dobrze zespół w karbach, p. Cimini.

— Nieukazujący się od szeregu lat na naszej scenie bas, p. Adam Didur, oczekiwany był przez tutejszą publiczność z utęsknieniem. Nic też dziwnego, że sala na pierwszym jego występie w „Fauście" wypełniła się po brzegi widzami, wśród których, oprócz melomanów, zauważyć można było profesorów, pseudo-profesorów i młodych adeptów sztuki wokalnej. Znawcy śpiewu mieli sposobność podziwiać jego znakomite wyrobienie techniczne. Włada bowiem p. Didur swoim bogatym materjałem głosowym jak tenor leggero: trele, passaże i trudne skoki wykonywa z niespotykaną u innych basów łatwością i precyzją, a zawdzięcza to niezwykle dobrej emisji. To strona techniczna,—a artyzm? Tu spotyka nas pewne rozczarowanie, co wyda się trochę dziwnem, gdyż p. Didur i pod tym względem ma u nas dobrą tradycję. Odtworzenie Mefista przez niego robiło wrażenie jak gdyby chciał olśnić nas



bogactwem swych środków, przyczem ujawnił brak artystycznego umiaru. Było to nagromadzenie przejaskrawionych efektów. Małgorzatę śpiewały u nas już różne „znakomitości“ i dlatego powierzenie tej partji debiutantce, p. Grafczyńskiej, nie można nazwać szczęśliwem! Wywiązać się z zadania, gdy się śpiewa z tej miary śpiewakiem, co p. Didur, było zbyt trudnem. Mimo to wykazała p. Grafczyńska obowiązujące śpiewaczkę przymioty. Z pozostałych artystów wyróżnił się wykonawca roli tytułowej, p. Gensardi. Jego Faust był zupełnie poprawny. Dość udatnie śpiewała Sibla p. Zabiełło; należałoby tylko popracować nad tonami górnymi, które brzmią jeszcze niepewnie. P. Metaxian partję Walentego powinien wykreślić ze swego repertuaru. Występ jego w tej roli nie jest niczem usprawiedliwiony. Fałszywie zwykle śpiewające przy apoteozie chóry tym razem brzmiały czysto. Operę poprowadził p. Cimini. *wo.*

Z Filharmonji.

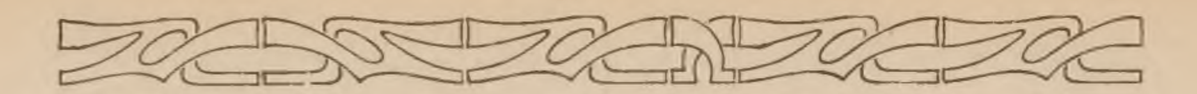
= **Koncert inauguracyjny.** Odświeżywszy nieco swoje kadry i liczebnie zwiększona rozpoczęła Orkiestra Filharmoniczna nowy sezon koncertowy; wznowiła po krótkiej wakacyjnej przerwie pracę szlachetną, dążącą w kierunku utrzymania Warszawy na stopie pierwszorzędnych ognisk muzycznych europejskich. Dążenia te Orkiestry Filh. dały już widome i pomyślne wyniki, i wątpić nie należy, że publiczność, oceniwszy wzorowy pod każdym względem kierunek artystyczny organizacji, a nawet doskonałą administrację, dążenia te poprze i, darząc po dawnemu Orkiestrę swoimi względami, przyczyni się do spełnienia jej szczytnych zamierzeń zakrojonych na szerszą skalę, a opartych na tendencji szlachetnego służenia sztuce polskiej i uczynienia z Fiharmonji przybytku, w którym gościć powinna jedynie muzyka.

Koncert inauguracyjny poświęciła Orkiestra Filh. Beethovenowi. „Leonora № 3“, symfonja V wypełniły część orkiestrową, wykonaną bez najmniejszego zarzutu pod ryr. Z. Birnbauma. Solistą koncertu był p. Józef Turczyński, pjanista dobrze znany już w Warszawie. Koncert Beethovena G-dur oraz warjacje Liszta na tematy „Ruin ateńskich“ odtworzył p. Turczynski ze zrozumieniem, uwydatniając przytem dużo zalet swej gry, w których biegłość palcowa pierwsze zajmuje miejsce.

= **Koncert symfoniczny z udziałem Boujuklego.** Każdorazowe pojawienie się p. Boujuklego na estradzie koncertowej należy do ewenementów, które pozostawiają po sobie przykry posmak. Wprawdzie p. Boujukli przyciąga po dawnemu do sali koncertowej sporą liczbę osób, lecz te przychodzą nietyle napawać się wzruszeniami płynącemi z estrady, ile podziwiać wszystkie jego wykroczenia przeciwko grze jeżeli już nie artystycznej to przynajmniej poprawnej. I gdyby chodziło o zdobycie palmy pierwszeństwa za grę najbardziej wulgarną, ordynarną i nieuznającą żadnych zasad rytmicznych i ekspresyjnych, a przedewszystkiem za grę nieczystą i za ton suchy p. Boujukli byłby zawsze zwycięzcą. Grał Liszta koncert Es-dur i jego sonatę według lektury Dantego.

Prawdziwy tryumf za to święciła w tym dniu orkiestra, misternie odtwarzająca pod doskonałą dyrekcją p. Birnbauma wzorowo ułożony program, który obejmował symfonję e-moll Brahmsa, cudny poemat symfoniczny „Anhelli“ Różyckiego i uwerturę „Le roi d'Ys“ Edwarda Lalo. Zrozumienie przez p. Birnbauma stylów każdego z poszczególnych dzieł przyczyniło się, że przemówiły one całą głębią wyrazu i stworzyły na sali nastrój szczerze przejęty i podniosły.

= **Koncert ku czci Noskowskiego** (niedziela 20 X), ściągnął zaledwie garstkę słuchaczów. Tak zresztą jest zawsze, ilekroć ogłoszony bywa koncert polskiego kompozytora: elementy obce, stanowiące na innych koncertach liczbę przeważającą, koncerty specjalnie polskie ignorują, zaś publiczność polska chętniej słucha dzieł autotorów... innej narodowości, stąd też na koncerty z programem czysto polskim nie uczęszcza. Smutne, ale prawdziwe! Że przy takiem poparciu polskiej publiczności mogą być sparaliżowane najlepsze chęci Zarządu Ork. Filh. dążącego do tego, aby



w polskim przybytku sztuki, muzyka polska zajęła miejsce dominujące — dodawać zbyteczne. Do programu włączono rzadko wykonywane utwory orkiestrowe Noskowskiego jak np. „Fantazję góralską“, „Babią górę“ i symfonję „Od wiosny do wiosny“. Dwie pierwsze kompozycje nie przysporzyły listków laurowych Noskowskiemu, należą do jego słabszych utworów i nie zdradzają wcale, że wyszły z pod pióra autora „Stepu“, „Morskiego oka“, symfonji „Od wiosny do wiosny“ i in. Z zamieszczonych na programie dzieł jedynie symfonja „Od wiosny do wiosny“ jako zawierająca dużo charakterystycznych cech właściwych muzie Noskowskiego z jej zabarwieniem liryczno opisowem skupiła na sobie większą uwagę i godnie reprezentowała twóczość zasłużonego dla muzyki polskiej symfonisty.

W koncercie brała udział śpiewaczka p. Poraj, znana już z popisu klasy operowej konserwat. warszawskiego, który się odbył przed dwoma laty w Teatrze Wielkim i głosem czystym i dźwięcznym, oraz z poczuciem frazowania interpretowała kilka pieśni Noskowskiego.

Część orkiestrowa programu wykonana była poważnie i miała na sobie znamiona sumiennej pracy przygotowawczej, co zresztą cechuje każdy występ naszych dzielnych filharmoników.

= **Koncert symfoniczny z udziałem p. Marji Carreras** nie ściągnął do sali koncertowej większej liczby słuchaczów. Być może dlatego, że występ p. Carreras nie poprzedziła żadna amerykańsko-niemiecka reklama i że nazwisko solistki nie wymieniane było dotąd obok Busoniego, Hamburga, Rosenthala i tych wszystkich królów i książąt gry fortepianowej, którzy mają w swych nazwiskach siłę magnetyczną. Ci co przyszli, nie żałowali tego. P. Carreras należy bowiem do talentów niepowszednich, zupełnie zasługuje na to, żeby ją zaliczyć do gwiazdozbioru pjanistów doby współczesnej. Jest to wirtuozka odtwarzająca wiernie i rozumnie i rozporządzająca tak poważnymi atutami jak nieskazitelnie przejszystą techniką, silnym, prawie męskim tonem i zdolnością umiejętnego wgłębiania się w ducha odtwarzanych dzieł. Nic z sentymentalizmu, nic z czułostkowości lub blagi brawurowej wszystko podporządkowane jest celowym zamierzeniom, które dyktuje duże poczucie stylu; stąd też jej interpretacja koncertu organowego W. F. Bacha (transkrypcja fortepjanowa M. Zadory), sonaty d-moll op. 31 Beethovena, lub Liszta, miała na sobie cechy prawdziwego artyzmu. Jedyne, co można zarzucić p. Carreras, to nadużywanie pedału, ale w tem było dużo winy i samego instrumentu, nie odpowiedniego na popisy koncertowe.

Bogaty program orkiestrowy wypełniła symfonja „włoska“ Mendelssohna, „Don Juan“ Straussa i „Rapsodja litewska“ Karłowicza. To ostatnie dzieło grali nasi filharmonicy pod batutą p. Birnbauma wprost po mistrzowsku, za co nagrodzeni zostali burzą zasłużonych oklasków. *R. Ch.*

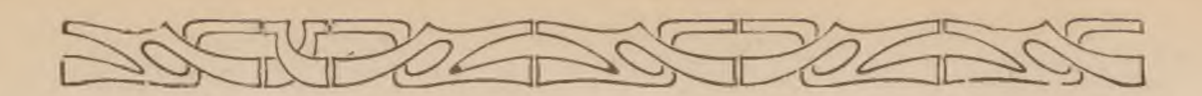
= **Wieczór Wagnera**. Drugi w tym sezonie koncert Warsz. Ork. Filh. poświęcony był Wagnerowi, z którego dramatów muzycznych usłyszelismy cały szereg wyjątków w wykonaniu orkiestry pod dyr. Zdzisława Birnbauma, niepospolitego odtwórcy wspaniałych koncepcji artystycznych wielkiego mistrza z Bayreuth.

Program, ułożony bardzo starannie, zawierał obok dzieł ogólnie znanych i grywanych często (wstęp do „Śpiewaków Norymberskich“, wyjątki z „Walkirji“ itd.), również utwory, figurujące rzadziej na naszych afiszach koncertowych (ustępy z „Zygfryda“ i z „Zmierzchu Bogów“), więc całość wypadła bardzo interesująco, tembardziej, że wykonanie stało na wysokości zadania. Podnieść zwłaszcza należy pełne, ładne brzmienie orkiestry, właściwe ustosunkowanie siły poszczególnych grup instrumentów, dzięki czemu wszystkie tematy oraz szczegóły polifoniczne wyszły nadzwyczaj plastycznie, wreszcie artystyczne ujęcie całości pod każdym względem.

Publiczność, przysłuchująca się z prawdziwą przyjemnością pięknej, wzniosłej muzyce Wagnera, darzyła dzielną naszą orkiestrę wraz z jej wysoce utalentowanym dyrygentem oklaskami.

= **Poranek ludowy**. Pierwszy z poranków ludowych, które w ubiegłym sezonie cieszyły się zazwyczaj dużem powodzeniem, odbył się dn. 20 października pod dyr. Józefa Ozimińskiego.

Pożyteczność i kulturalne znaczenie podobnych koncertów, dostępnych dla najszerszych mas publiczności, były niejednokrotnie omawiane, nie będę więc poruszał tego tematu, natomiast pragnąłbym wspomnieć o pewnych projektowanych refor-



mach, które zajdą w organizacji tegorocznych poranków. Mianowicie, w sezonie bieżącym programy poranków przystosowane będą do z góry nakreślonego planu, zostaną przytem znacznie rozszerzone, obejmując symfonię Haydna i Mozarta, oraz dzieła muzyki polskiej od najdawniejszych niemal czasów aż do doby dzisiejszej, zaś mistrzom naszej twórczości muzycznej, jak również wybitniejszym naszym kompozytorom współczesnym, poświęcone będą specjalne poranki, które zapoznają słuchaczy możliwie wszechstronnie z działalnością artystyczną poszczególnych autorów.

Zbyteczne dodawać, iż powyższe zamiary zasługują na prawdziwe uznanie i przyczynią się bezwątpienia do rozwoju naszej kultury muzycznej, nie stojącej jeszcze zbyt wysoko. Życzymy więc Warsz. Ork. Filh., by chwalebne jej zamiary spotkały się z życzliwem poparciem jaknajszerszej publiczności.

Wracając do powyżej wspomnianego poranku, który, ze względu na charakter inauguracyjny, nie należał jeszcze do projektowanego typu, zaznaczyć należy, iż program zawierał, między innemi, utwory Chopina, Moniuszki i Noskowskiego, w doskonałem wykonaniu orkiestry, pod kierunkiem utalentowanego muzyka, Józefa Ozimińskiego, a poszczególne numery były serdecznie oklaskiwane przez bardzo licznie zebranych słuchaczów.

= **Wieczór Czajkowskiego** (22 X). Jak zwykle smutna, uczuciowa muzyka wielkiego kompozytora rosyjskiego sprowadziła licznych słuchaczów, tembardziej, że program koncertu zawierał symfonję IV-ą, piękną suitę orkiestrową, rzadko grywanego „Hamleta“ i cieszącą się niezwykłą popularnością „Serenadę melancholijną“. Wykonawcą tej ostatniej był wysoce utalentowany skrzypek-wirtuoz Adam Andrzejowski, którego grę podziwialiśmy już niejednokrotnie. Śliczny, miękki ton, przepyszna technika, artystyczna powaga i skupienie—oto cechy charakterystyczne Andrzejowskiego, którego muzyka wywiera na słuchaczach urok poetycznem pięknem i szczerem umiłowaniem sztuki. Niepospolitego artystę oklaskiwano bardzo serdecznie i zmuszono do grania nad program („Legenda“ Wieniawskiego). Orkiestra pod wodzą Zdzisława Birnbauma, którego spotkała po suicie owacja kwiatowa, wykonała zapowiedziane dzieła z właściwym sobie artyzmem.

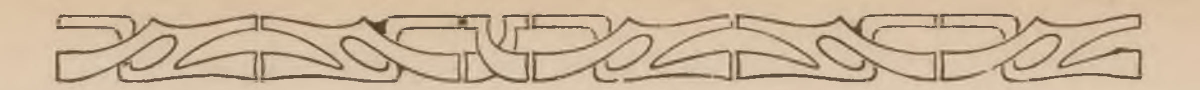
= **II-gi Poranek ludowy**. W myśl zapowiedzi, drugi poranek był pierwszym z cyklu historycznych, poświęconych muzyce polskiej, zawierając w programie dzieła Józefa Elsnera (1769 — 1854), Karola Kurpińskiego (1785 — 1857) i Ignacego Dobrzyńskiego (1807 — 1867).

Najbardziej interesującym numerem była „Symfonia konkursowa“ Dobrzynsskiego, z której usłyszeliśmy Andante (Elegia) i Finał (Krakowiak), Obydwa te wyjątki, oparte na tematach ludowych („A kiedy odjeżdżasz...“ i „Albośmy to jacytacy...“), sprawiają nader miłe wrażenie wdzięczną melodyjnością i szczerym, niewymuszonym wyrazem, świadcząc o talencie pierwszego wybitniejszego symfonisty polskiego, posiadającego przytem znacznie wyrobioną, zwłaszcza jak na owe czasy, technikę kompozytorską. Prócz wyjątków z symfonji, usłyszeliśmy również rzewny, uczuciowy utwór tegoż autora „Łzy“, odegrany ładnym tonem przez uzdolnionego skrzypka, Wojciecha Dłutowskiego, który w podzięce serdecznej za oklaski, dorzucił nad program oryginalnie brzmiącą „Melodję“ własnej kompozycji.

Koncert uzupełniła uwertura do opery „Jadwiga“ i polonez Kurpińskiego oraz uwertura do opery „Leszek Biały“ Elsnera, które wysłuchano z zajęciem. Orkiestrę prowadził Józef Oziminski.

= **Kara Ermit**. Na koncercie 29 października poznaliśmy doskonałą śpiewaczkę, p. Karę Ermit, posiadającą bardzo ładny i miły głos, który brzmi doskonale z wyjątkiem niektórych górnych dźwięków, nieco jeszcze chwiejnych w intonacji. Podkreślić nadto należy z uznaniem frazowanie, świadczące o muzykalności; przypuszczać więc można, że w osoble p. Kary Ermit pozyskamy wybitną siłę artystyczną. Utalentowana śpiewaczka wykonała między innemi pieśni Noskowskiego i Karłowicza, zdobywając poklask ogólny, za który podziękowała paroma dodatkami nad program.

Z utworów orkiestrowych usłyszeliśmy „Coriolana“ Beethovena, „Burzę“ Czajkowskiego, wstęp do „Lohengrina“ Wagnera i „Odwieczne pieśni“ Karłowicza, sprawiające głębokie wrażenie potęgą natchnionego wyrazu. Wspaniałego dzieła najwięk-



szego polskiego symfonisty wysłuchano z prawdziwą rozkoszą artystyczną, oklaskując z zapałem poszczególne części.

Orkiestrę prowadził z właściwą sobie umiejętnością Józef Ozimiński.

Do śpiewu towarzyszył na fortepjanie p. Feliks Starczewski. *A. Zabłocki.*

Z żałobnej karty.

Jan Gall. We Lwowie zmarł znany muzyk i kompozytor Jan Gall.

Gall urodził się w roku 1856 w Warszawie. Do gimnazjum uczęszczał w Cieszynie i Krakowie, gdzie rozpoczął studja medyczne. Kształcił się następnie w konserwatorjum wiedeńskiem, a później monachijskiem. W Lipsku objął artystyczne kierownictwo Towarzystwa śpiewaczego „Andante". W r. 1880 został dyrygentem Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. W r. 1886 obejmuje stanowisko profesora śpiewu w Konserwatorjum krakowskiem, poczem znów wybiera się na dłuższą wędrówkę po Europie. Wróciwszy po paru latach do Galicji, osiadł we Lwowie, gdzie objął kierownictwo artystyczne i stanowisko dyrektora w stowarzyszeniu „Echo". Na posterunku tym pozostał do chwili ostatniej. Na jego dorobek muzyczny złożyła się bardzo duża liczba utworów wokalnych, solowych i chóralnych, transkrypcje pieśni Moniuszki na chór męski, transkrypcje pieśni ludowych i narodowych na chóry męskie i mieszane, razem z górą 400 kompozycji.

KRONIKA.

WARSZAWA.

W zeszycie ostatnim donosiliśmy o rozpoczęciu lekcji w szkole muzycznej p. Lipiańskiego. Poniżej podajemy podobiznę właściciela i kierownika tej nowozałożonej szkoły.



Józef Lipiański.

Z CAŁEGO ŚWIATA.

= **Wagneriana**. W kolekcji autografów zmarłego pisarza muzycznego, Karola Weitzmana, nabytej przez antykwarjusza Petersa w Monachjum, E. Istel znalazł podwójną fugę R. Wagnera, napisaną przez twórcę „Pierścienia Nibelungów" podczas studjów u organisty lipskiego T. Weinliga (1831 — 1832). Do obecnej chwili bjografom Wagnera znane były tylko jego urywki ćwiczeń teoretycznych. Znaleziona fuga jest pierwszą całą, najbardziej i zupełnie solidną pracą większych rozmiarów tego rodzaju.

Dr Einstein donosi do „Münch. N. Nachr." o nowoodnalezionym w papierach zmarłego słynnego tenora i przyjaciela Wagnera Tichaczka (pierwszy wykonawca roli Tannhäusera) partytury zinstrumentowanego przez Wagnera duetu z opery „Żeglarze" Rossiniego, który to duet wykonał był Wagner na własnym koncercie w dniu 19 marca 1838 r. w Rydze.

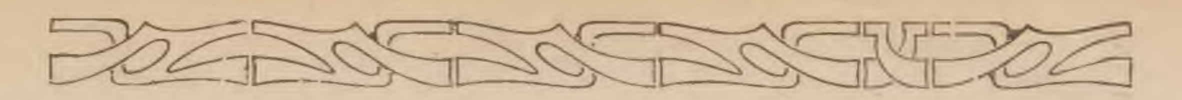
= **Petersburg.** Na jednym z koncertów Silotiego (21 grudnia) wykonany będzie pod dyr. autora poemat symfoniczny „Pelleas i Melisanda" Arnolda Schönberga.

— Konserwatorjum petersburskie obchodzi w r. b. 50-ciolecie istnienia. Z tego powodu zapowiedziane są uroczystości muzyczne, które się odbędą 29 i 30 grudnia r. b.

= **Poznań.** Teatr polski w Poznaniu uczcił trzechsetletnią rocznicę śmierci Piotra Skargi dwoma uroczystemi wieczorami, na których program złożyła się między innemi kantata ks. Gieburowskiego, odśpiewana przez chór „Lutni" z towarzyszeniem orkiestry operowej.

= **Emila Młynarskiego** symfonję F-dur wydała własnym nakładem firma niemiecka Bote i Bock. Dzieło to jest do nabycia w większych składach nut w kraju i zagranicą.

= **Norwegja.** Po 27-letniej przerwie w Chrystjanji wznowiono „Lohengrina", wystawionego tam po raz pierwszy w roku 1885.



= **Muzyka polska w Rosji.** Petersburskie „Towarzystwo Przyjaciół muzyki“ którego prezesem jest p. M Findeisen, redaktor „Russkoj Muzykalnoj Gaziety“ daje w grudniu wieczór muzyki kameralnej polskiej. Do programu wejdą następujące kompozycje: kwartet smyczkowy Romana Statkowskiego, sonata skrzypcowa Karola Szymanowskiego i sonata wiolonczelowa Ludomira Różyckiego.

= **Emil Młynarski,** podobnie jak w latach ubiegłych, dyrygować będzie w sezonie b. w Glasgowie tamtejszą „Szkocką orkiestrą symfoniczną“, oprócz tego zaproszony został również na szereg koncertów do Edynburga. Do współudziału w koncertach dyr. Młynarski zaprosił kilka sił polskich w tej liczbie Janinę Korolewicz-Waydową i Pawła Kochańskiego. Korzystając ze sposobności, dyr. Młynarski stara się zapoznać Anglję z naszą współczesną twórczością muzyczną: w sezonie ubiegłym dyr. Młynarski wykonał w Glasgowie Rapsodję litewską Karłowicza, na sezon b. zapowiedział „Monnę Lizę“ L. Różyckiego i własną symfonję.

= P. **Franciszek Szpanowski,** młody skrzypek, znany z występów w Filharmonji warsz. — został pierwszym skrzypkiem i koncertmistrzem słynnej berlińskiej orkiestry filharmonicznej.

= Warszawianin, p. **Kazimierz Kleczyński,** wychowaniec Instytutu Dalcroza w Hellerau, został nauczycielem filji berlińskiej tego Instytutu i zarazem jednym z kierowników chóru nowopowstającej Opery charlottenburskiej. Rodakowi naszemu przypadnie w udziale zastosowanie metody Dalcroza w celu wydobycia nowych środków wyrazowych z chóru operowego.

= **Koncerty Lalewicza w Wiedniu.** Prof. Jerzy Lalewicz wystąpi z trzema koncertami w Wiedniu. Jeden wieczór ma być specjalnie poświęcony Chopinowi.

= **Za piosnki polskie.** Znakomita śpiewaczka, Lipkowska. podczas występów w Moskwie, za odśpiewanie wkładek w „Cyruliku sewilskim“ w języku polskim, skazana została administracyjnie na 300 rb. kary.

Muzyka na prowincji.

Piotrków. Dnia 12-go ub. m. odbył się u nas koncert, urządzony staraniem miejscowego oddziału Kultury Polskiej, z udziałem prof. H. Melcera i p. K. Pietraszewskiej. P. Melcer grał jak zwykle z dużym smakiem i przejęciem się. Z pośród całego pięknego programu naszego znanego pjanisty najwięcej się podobały: onatua księżycowa Beethovena „Liebestraum“ Liszta, „Legenda“ Różyckiego, oraz „Prząśniczka“ Moniuszki we własnym prof. Melcera układzie. Pani Pietraszewska posiada piękny i silny głos i bardzo wyraźną dykcję. Oryginalne ujęcie przez p. Pietraszewską wielu momentów i szlachetne frazowanie nadaje koloryt świeżości nawet mniej zajmującym i cokolwiek oklepanym pieśniom. Sympatyczna ta śpiewaczka poszła za ogólnym zwyczajem naszych artystów, którzy dla prowincji mają specjalne, powiedziałbym ułatwione programy. A jednak prowincja przez to samo, że rzadziej może słyszeć dobrą muzykę, potrzebuje i dopomina się o rzeczy istotnie wysokiej artystycznej wartości. Z pomiędzy pieśni, wykonanych przez p-ą Pietraszewską, zaznaczyć należy „Dzikie sny“ Żeleńskiego“, „Leć piosenko“ Friedmana i „Au-dela“ Augusty Holmès.

S. B.

Kalisz. Towarzystwo muzyczne dało w sezonie bieżącym dwa koncerty, z których pierwszy poświęcony był Moniuszce, a drugi muzyce francuskiej. W obydwu koncertach brał udział chór Towarzystwa muzycznego pod kierunkiem dyr. H. Adamusa. Jako soliści wystąpili: na koncercie moniuszkowskim pp. Tracewska i p. Trzeciecki oraz miejscowy zespół kwartetu smyczkowego (pp.: Alawdin, Klejn, Głębicki i Adamus); w koncercie poświęconym muzyce francuskiej brali udział: p. Józef Ozimiński (grał koncert skrzypcowy Saint-Saensa i fantazję Gounoda-Sarassatego na tematy z opery „Faust“) i śpiewaczka warszawska, p. Zofja Poraj.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedmi 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Jarzębska (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipie 51.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 5, telefon 71-05.
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, telefon 140-58.
Wieczorek Zofja, Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.
Żołnierkiewiczówna Leonja (ucz. prof. Ursteina), Marszałkowska 53a.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, S-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Związki.

Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pjanista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kurs. muz. A.Brandta) lekcje gry fortepjanowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownikiem prof. Lalewicza, Teatralna 1.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza № 7. Telefon Redakcji № 188-75.**